

*Калужська Валерія Олегівна,  
аспірант Київського національного університету  
культури і мистецтв  
valerykaluzhska@gmail.com*

## **ЕСТРАДНЕ МИСТЕЦТВО ЯК ЗАСІБ ІНСТИТУАЛІЗАЦІЇ МАСОВИХ ВИДОВИЩ**

У статті визначається специфіка інституалізації естрадного мистецтва в контексті етнокультури, індустріальної культури, культури постіндустріальної. Надаються дані щодо ландшафтного виміру сценізму естради.

*Ключові слова:* культура, мистецтво естради, інституалізація, сцена.

*Калужская Валерия Олеговна,  
аспірант Киевского национального университета  
культуры и искусства*

## **ЭСТРАДНОЕ ИСКУССТВО КАК СПОСОБ ИНСТИТУАЛИЗАЦИИ МАССОВЫХ ЗРЕЛИЩ**

В статье определяется специфика институализации эстрадного искусства в контексте этнокультуры, индустриальной культуры, культуры постиндустриальной. Предоставляются данные относительно ландшафтного измерения сценизма эстрады.

*Ключевые слова:* культура, искусство эстрады, институализация, сцена.

*Kaluzhska Valeria Olegivna,  
Postgraduate of Kyiv National University of Culture and Art;*

## **VARIETY ART AS THE WAY OF INSTITUALIZATION OF MASS PERFORMANCE**

Institualization specificity of the variety art in the context of ethnoculture, industrial, post-industrial cultures is determined in the article. Data are presented concerning the landscape dimension of the variety art scenism.

*Key words:* culture, variety art, institualization, stage.

**Актуальність проблеми.** Естрада – засіб інституалізації масових видових ще мало вивчена. Частково цієї теми торкалися дослідники М. Поплавський, В. Беньямин, А. Вартанов, Л. Васильєва, М. Хренов та ін., адже потрібно визначити принципи інституалізації естради як специфічної масової події.

**Мета статті** – визначити типологію формування жанрових форм естрадного мистецтва.

Масове видовище – це реальність, яка утворюється як феномен культурних ремінісценцій або культурних проєкцій публічності, що здійснюються у своєрідних вимірах масовості. Йдеться про різні можливості оцінювання цих вимірів. Як відомо, за А. Тоффлером, у культурно-історичному процесі ХХ

століття визначаються три хвилі – перша, друга і третя [4]. Якщо перша належить доіндустріальному суспільству, тобто дорівнює етнокультурі, друга цілком вписується в індустріальне суспільство, широкий розвиток технологій, то третя – у постіндустріальне суспільство. Уже ці три обшири, звичайно, дають можливість визначити феномен масовості як етнокультурний, індустріально-зазначений у рамках тих технологій, які стають пріоритетними, а це фото, кіно, телебачення, згодом масмедіа, і постіндустріальне суспільство, яке формується на підставі вже новітніх технологій і нових ціннісних орієнтацій, що пов'язано з масовістю, яка презентується як своєрідний продукт екранного виробництва.

Саме третя хвиля, в яку ми потрапляємо, за А. Тоффлером, яка продовжується зараз, турбує всіх, бо вона несе в собі саме ті виміри, які визначають контекст сучасного культуротворення. «Утворюється нова цивілізація. Але де місце в ній для нас?» – запитує А. Тоффлер. Чи не означають сучасні технологічні зміни й соціальні зрушення кінець дружби, любові, зобов'язань, спільності і турботи?

Це правомірні запитання. Вони виникають із резонних побоювань і тільки наївний технократ міг би безтурботно їх відкинути. Досить нам озирнутися навкруги, як ми знайдемо широко розповсюджені свідчення психологічного розладу. «Це неначе бомба розірвалася в нашій громадській «психосфері». Фактично ми є свідками не просто розбиття на друзки техносфери, інфосфери або ж соціосфери другої хвилі, але й водночас її психосфери» [4, 286].

Так, автор уводить нове поняття «психосфера», яке в певній мірі свідчить про те, що масова культура має сферізм, має свої обшири, має свою оптику, має свої виміри, які так чи інакше потребують інституалізації саме в рамках специфікованої діяльності, у такому випадку естрадного мистецтва.

Можна стверджувати, що засоби інституалізації, які виникають в естраді, будемо казати, першої хвилі, тобто в етнокультурному вимірі, а це приблизно початок ХІХ ст. і визначення соціальних інституцій у вигляді видовищних реалій естрадного мистецтва протягом майже 70 років, дають можливість стверджувати, що цей період був пов'язаний із тим, що можна зараз означити такими постмодерними образами як «ленд-арт», тобто мистецтво відкритого простору, ландшафтне мистецтво, єдність естради, підмостків естрадного виконавства з ландшафтом, єдність із природою. Увесь цей простір зараз поновлюється вже на третьому етапі свого розвитку, у період третьої хвилі, за А. Тоффлером, але він уже набуває вимірів екологічно стурбованих і екологічно зазначених музейних інсталяцій.

Так, О. Зінькевич у книзі «Концерт і парк на крутоярі...» пише: «Літні симфонічні концерти просто неба – давня традиція Києва. Зі закінченням зимового концертного сезону оркестр (його основу складав оркестр першого оперного театру, склад великий – понад шістдесят людей) із ведення РМО переходив на довольтво Київського купецького клубу і переміщався в купецький сад, де з перших чисел травня і початку (а інколи до середини) вересня щоденно (!) давались концерти (у випадку поганої погоди вони переміщались у зал Купецького зібрання). Вхід у Купецький сад – із концертною естрадою, літнім театром, курзалом, «хором військової музики» –

був платним, але незважаючи на доволі високу ціну вхідних білетів (для дорослих 40-50 копійок, дітей 20 копійок, нумеровані крісла під естрадою – 1 рубль), публіки завжди було дуже багато» [1, 230].

Автор блискуче описує період існування естради саме в рамках симфонічно-розвинутих форм оркестру, який мав не розважальний характер конференців, а мав оперний профіль.

Образ естради в ландшафтному просторі зі самого початку генерував у собі як етнокультурні, так і професійні виміри сценічних мистецтв. Оця інституалізація, яка йшла знизу і зверху, знаходила собі поміст під відкритим небом, була своєрідною оазою, своєрідним відкритим єднанням людей у театрі просто неба. Цей театр уже не можна назвати суто театральним простором, це справді був простір естради. «Отже, у Києві, – пише О. Зінькевич, – у той час було достатньо місць, де надавали концерти, які суперничала з Купецьким садом. Шато де Флер (із театром, зі залом, кафе, оркестром), Сад Ермітаж (на Трухановому острові), театр і сад Аркадія (Бібіковський бульвар), Ботанічний сад університету, садиба Кадетського корпусу, а в неділю – пароплави в Китаївську пустинь і Миколаївську пустинь (і крізь «хори військової музики»). При цьому всі розважальні заклади намагалися заманити публіку екзотичною рекламою типу: «У перший раз в Києві живі верблюди». І тим не менш, по загальному призначенню серед садів міста Києва сад Купецького зібрання займає безспірно перше місце за своїм достоїнством, яке відрізняє його від інших садів. По-перше, чудове місцеположення на піднесеному березу Дніпра, звідти відкривається величезний грандіозний вид на задніпровські далі, по-друге, симпатична бонтонність і естетичність усіх задовольень, котрі пропонуються споживачам концерту та театру, примушують надати перевагу цьому саду перед іншими. Публіка із задоволенням ходить у сад Купецького зібрання, щоб подихати свіжим повітрям, покрасуватися полюбуватися видами і послухати прекрасний симфонічний оркестр» [1, 232].

Це вже сад – образ світу, новий едем сценічного типу, едем, який поєднував у собі не абияке задоволення, але й симфонічну музику, яка стає одним із засобів інституалізації естради. Ми забуваємо, що естрада цієї вже другої хвилі (а це якраз період розвинутого сценізму і широкого масового входження театральних підмостків у ландшафт) є надзвичайно професійною і надзвичайно близько пов'язаною з театром. О. Зінькевич пише, що злет літніх сезонів пов'язаний з іменем Адольфа Буллеріана, який на той час був блискучим диригентом, грав на скрипці і водночас здійснював у Купецькому саду свої симфонічні сезони.

О. Зінькевич пише, що щирі рецензанти, які описували й надавали своєрідний анонс його виступам, відмічали, що його приємно слухати, із ним приємно навіть не погоджуватись, тому що він не піддає музику більш або менш глибокому насильству, а звертається з нею обережно і лагідно, як мудрий лікар. Бурлеск, несподіваність інтонації, інтонування, імпровізація, те що характеризує мистецтво естради в даному випадку в такому своєрідному завершеному образі, набувала особливих ознак – високий професіоналізм на естраді визначався як моноконцерт, який здійснювався один раз саме в такому режимі. Здійс-

нювався тому, що він утворювався в певному ландшафті і в певному сценічному просторі. Цей тип інституалізації можна умовно визначити «ландшафтним». Його можна поєднати з етнокультурним, але сама ландшафтність, сама природність і святковість ландшафтного єднання високого мистецтва опери і мистецтва сценізму, яке пов'язано з низовими формами етнокультури, звичайно, потребує своєрідного дослідження. Наше завдання – лише означити цей тип інституалізації як той первинний синтетизм професійного і етнокультурного вимірів, який здійснювався як ландшафтний образ естрадного мистецтва.

У той же час у Санкт-Петербурзі в Павловському парку відбувалися приблизно подібні вистави. Можна стверджувати, що Павловськ – це передмістя Санкт-Петербурга, де знаходилась літня резиденція членів царської родини, не очікувано став для мешканців і користувачів естрадного мистецтва своєрідним притулком, який нагадував уже індустріалізований едем. Якщо в Києві Купецькі зібрання, Купецький Сад, Труханів острів не мали такої індустріалізованої, будемо казати, реальності навкруги, то в Санкт-Петербурзі залізна дорога, яка була проведена між Санкт-Петербургом та Павловськом, надавала певну інтродукцію естрадній події, вводила людину в музику новітніх ритмів.

Дедалі більшого оберту набувала сфера дозвілля й того допоміжного господарства, яке пов'язують із гастрономічною частиною естрадного буття естради. Можна стверджувати, що кафе, ресторанчики, широке розмаїття закладів, які оточували естрадні підмостки на островах навколо Санкт-Петербурга, особливо в Павловському парку, – це теж своєрідний образ тієї «ландшафтної індустрії» мистецтва естради, яка характеризує «другу хвилю» естрадного мистецтва, яку можна визначити як природну, як театр просто неба, як синтез високого мистецтва симфонізму і сценізму суто майданного типу, як синтез гастрономічної частини, яка була пов'язана з тим, що люди їхали декілька кілометрів із Санкт-Петербурга і вже потребували того, щоб поїсти, попити і послухати музику і потанцювати.

Увесь цей контекст уражає тим, що він, будучи частиною культури, яка визначається як культура повсякдення XIX ст. дає можливість розуміння інституалізації масових видовищ. А це переважно видовища естрадного типу, видовища ландшафтні, видовища синтетичні як єдність різних напрямів формотворчих можливостей естрадного мистецтва.

С. Клітін пише: «без сумніву Павловський парк під Петербургом міг би стати місцем єднанням серйозних жанрів музики з природою. І елітарна аудиторія, що спочатку зібралась там, могла би стати аудиторією слухачів. Могла б бути, але не стала.

Певні обставини стали тому причиною.

По-перше, відстань від міста (30 км) була передумовою певного відриву від дому, порушення звичного укладу життя і тому примусила тих, хто створював хліба насущні для публіки, яка зібралася, до певного комфорту. Тому Герстнером був створений ресторан на Павловському вокзалі, тому виникла і прикладна музика, котру виконували під час трапези.

По-друге, сам обід не мислився без алкоголю (хай навіть вина подавалися тут найбільш благородних відтінків).

По-третє – після вишуканого обіду інших тягло подрімати, хоча б в кріслі, а молодь хотіла потанцювати і пофліртувати.

От і виходило, що настрої на прослуховування серйозної музики виявився в певній мірі підірваним» [2, 52].

Це вже особливості естрадного симбіозу на ландшафті в Павловську і в Києві. У Києві не було такої відірваності і люди не були стурбована саме такими проблемами. Тут же зі самого початку гастрономічна частина диктувала жанр і спосіб інституалізації видовища. Він ставав більш камерним і більш орієнтованим на малі групи, а не на симфонічні вистави оркестру на свіжому повітрі.

Засоби інституалізації були схожими: єднання ландшафту і музичного простору, який був високопрофесійним, але самі механізми включення індустріального типу культури, те що Ален Тоффлер поєднує з «другою хвилею» (у даному випадку залізної дороги) надає свої корективи і переводило тип оркестрової музики вже у більш камерний.

Можна вважати, що в Києві головним дієвим оркестрантом-диригентом був Рудольф Буллеріан, а в Павловську – Йоганн Штраус-син. Його діяльність теж охоплювала десятиліття, була своєрідною оазою в контексті ландшафту Павловська. Молодий маєстро став дуже швидко кумиром публіки, бо саме він ставав тим образом, який навіював романтичні і музичні асоціації. «Отже, манера керувати оркестром, – пише С. Клітин, – викликала досить суперечливі оцінки. Інколи він раптом переставав диригувати, брав скрипку і натискував на струни свого інструмента, як це було прийнято в Східній Європі, диригент був ще й солістом-скрипалем. Але основним об'єктом сперечань служили його пританцьовування з скрипкою в руках, хоча у Штрауса знаходилася і не мало адвокатів, які покликалися на те, що так само чинив і Штраус-батько, і інші бальні віденські капельмейстери. Так чи інакше, період 1856-1880 років у історії Павловського парку може бути названим «золотим періодом». Саме тут господарювало музичне виконавство високого класу, складалася своя аудиторія й утверджувалася атмосфера музики на фоні природи, що дозволила навіть назвати Павловськ першою в Росії літньою філармонією» [2, 83].

Інституалізація масових видовищ, яка розпочалася з ландшафтних презентацій оркестрів, більш менш пов'язаних з оперою або оркестрів чисто симфонічного типу, а також із проміжними жанрами, пов'язаних із гастрономічною частиною естрадного буття, що теж легко вписувалась в ландшафті конфігурації. У зв'язку з виставковими комплексами, розгорнутою індустрією видовищ актуалізується етнокультурний вимір видовища та естради, що свідчить про інтерес до національної культури. Після того, коли ландшафтний простір літнього часу був не придатним для розваг, усе видовище ховалось під дахом. Так виникають ті структури, які інституалізуються в різні типи естрадного типу, починаючи від низових, що пов'язані з гастрономічною частиною естрадного буття, а це паби, корчми, кабачки, бари, чарди, і закінчуючи вже театрами-вар'єте, мюзик-холлами і ін. Усі вони вже набувають над собою той театральний дах, який більшою чи меншою мірою стає театралізованим видовищем специфічного типу.

Важливо, що з розвитком торгових, ремісничих і інших відносин, з розвитком наземного транспорту, виникла велика кількість людей, які ставали агентами, комівояжерами, які без кінця мандрували і знаходилися в русі, а ці люди переважно жили в доходних домах, здебільшого перебували в просторі публічному, а цей публічний простір так чи інакше шукав свого сценізму, а цей сценізм гуртувався навколо невеличкої сцени, яка ставала на вечір улюбленим місцем проведення часу. У такий засіб відбувалася інституалізація всіх мандруючих людей, які згодом уособлювались у таких клубах, як «Мандрівна (бродяча) собака», «Чорний кіт» і т.п. Можна стверджувати, що Київ кінця XIX – початку XX століття був другою в Російській імперії цукровою столицею, де існував широкий перетин торгових відносин. Саме тут виникає розмаїття доходних домів. Будується архітектура саме такого типу, де існував ресторан, мала сцена для здійснення вистав. І саме тут виникала можливість тої інституалізації, яка здійснювала ще один шлях виникнення або створення естрадного мистецтва в контексті дому «при дорозі», на вокзалі, наприклад, у контексті дому-гуртожитку, яким був доходний дім.

Можна стверджувати, що естрада, як дім на колесах, естрада, як дім при дорозі, естрада, як сцена або велика подорож століть, – це теж спосіб інституалізації, який потребував і своєї архітектури, і свого синтезу мистецтв, і свого образу буття – образу камерного, затишного, який ставав своєрідним виміром культури повсякдення.

Коли ми говорили про англійські пивні заклади, то тут же надавали пошану пиву як напою ні з чим не зрівнянному і здатному конкурувати лише з натуральними виноградними винами. Вступає в дію традиція пивних закладів, яка стає інструментом єднання, інструментом своєрідної видовищності соціуму у специфічних закладах. Пиво стає тим інтерактивним механізмом, який на підставі легкого сп'яніння дає той діонісійський образ життя, який описували і Ф. Ніцше, В'ячеслав Іванов і ін. [3].

Проте вже в другій половині XIX ст. естрадним закладам надається право ставити танцювальні, пантомімічні, акробатичні інтертермедії, використовувати костюми, грати п'єси. Тобто період стримання інституалізації видовища на сценічному просторі вже завершився. І відбувається широкий, експресивний, більше того, різноманітний рух здійснення різних закладів естрадного типу. Знов виникають синтези з професійним мистецтвом, але вже не на ландшафті, а в певних сценічно-естрадних закладах. Виникають так звані кафе-концерти, тобто ті, що в певній мірі намагаються адаптувати весь театральний простір або театральну реальність мізансценування цього простору в контексті камерного виміру естради.

Проте виникають і нові ускладнення, поєднання гастрономічної частини з концертною не завжди. Уводиться вже плата за вхід, що не завжди сприймалося еквівалентно мешканцями, які звикли просто заходити в кафе-шантан. Складнощі виникали і в поєднанні концертних номерів з саме тою гастрономічною частиною естрадного буття, яка відбувалася в традиційно кафе-шантанах і подібного типу закладах. Тобто виникало питання – або редукувати гастрономіч-

ну складову за рахунок інституалізації і підвищення саме концертної частини, або, навпаки, редукувати концертний складник.

Ті заклади, які йшли на редукування гастрономічної частини, ставали все більш і більше подібними на театри, зрештою виникає в надрах естрада оперета, яка потім легко знов-таки інституалізується в просторі театру і, навпаки, виникає багато клубних закладів, які поєднують в собі ритуалізм проведення вечору на підставах того, що голова клубу веде цей вечір із включенням естрадних номерів, які вже мали допоміжний характер. Ці дві гілки інституалізації естрадного мистецтва є надзвичайно важливими.

Отже, важливо зазначити саме їхню відмінність, їхню структурну впорядкованість, яка формується наприкінці ХІХ ст. Тут є багато чинників індустріалізму видовищного типу, світові виставки вже стає реальністю, але виникає індустріалізм уже розважальних закладів, які теж стають своєрідними гігантами, але не суто театрального типу з його сценізмом, п'єсами, з усталеним реквізитом номерів, а розважальних ревію, розважальних субструктур естрадного мистецтва, які універсалізуються, а інколи перетворюються на надзвичайно міцні і величезні палаци естрадного типу, які вже стають більшими за масовими ознаками, ніж театр.

Так, наприклад, ресторани, вар'єте або мюзик-хол, які виникають в Англії, стають великими і досить видовищними заходами, які давали вистави у вечірній час і намагалися поєднати саме видовищний рівень широкого ревію. Батько англійських холів, Чарльз Мортон, став тим із діячів, який здійснив нову конфігурацію, яку можна зазначити словами С. Клітина як «ідеальне поєднання мистецтва і гастрономії», тобто саме ця проблема залишається актуальною і тепер. Отже, поруч із пісенними жанрами утворюються і невеличкі п'єси, розігруються жартівливі сюжети в танцювальні ритмах, а також вар'єте, ресторани дають можливість здійснення хореографії і інструментальної музики. Усе це свідчить про розмаїття засобів і, більше того, ширшу розгорнуту інфраструктуру інституції мистецтва.

Мюзик-холи стають своєрідним поєднанням екстравагантної поведінки, експресивного інтер'єру, насиченого, видовищного і водночас тієї театральності, яка несла в собі своєрідні образи так званого ревію. Ревію – це огляд, який розбудовувався як самостійні значущі номери, що об'єднувалися тематично і мали певну сюжетну канву. Отже, публіка потрапляла в ситуацію, коли подія відбувалася майже безкінечно без зупинок, глядач перебував у ситуації безкінечного видова, безкінечного ревію, тобто огляду який продовжувався і не мав кінця.

Ревію плавно модифікується у вар'єте, танок, де сценографія дедалі більше і більше розгортає свої можливості. Жіночі ансамблі герли стали тим жанром театрів вар'єте, які стають інтернаціональними. Дуже подібні акторки, дуже подібні рухи – усе це створювало ту навалу видовищного індустріалізму, або індустрії хореографічного типу, яка певною мірою відповідала індустріалізму другої хвилі, за А. Тоффлером, яка існувала в культурі як панівний образний напрям відтворення реальності. Адже індустріалізація потребувала і своєрідної естрадної антитези. Такою естрадною антитезою ставали клуби.

Клуби були або елітарно вишуканими або більш орієнтованими на низ, як «Мулен-Руж», але «Ша Наур», наприклад, виглядав як елітарне суспільство. Але так чи інакше клуб ставав тим домом, який давав образ життя і здійснював свої дивертисменти в контексті артистів розмовного жанру переважно.

Можна стверджувати, що клубна форма і форма мюзик-холів паралельно структурувала естрадний простір таким чином, що він усе більше і більше набуває універсальних і великих форм. Це переважно мюзик-холи, а клубна форма дедалі більше зачинається в камерних стінах і намагається здійснити антитезу тієї гігантманії, індустрії, яка утворюється навколо видовища. Тобто з виникненням клубів змінюється образ інституалізації естради. Можна, за А. Тоффлером, стверджувати, що настає час «третьої хвилі», тобто постіндустріального суспільства. Клуби стають опором індустріалізму, захоплення машинізмом, захопленням виставами, світовими, якими завгодно, кафе-шантанами, яких так багато в Парижі, що створювали теж своєрідну індустрію розвлікання. Камерний побут клубів намагається здійснити антитезу. І ця антитеза є своєрідною відповіддю на виникнення нової системи послуг, орієнтованої на камерний і, більше того, герметичний простір клубу. Членство в клубі теж оплачувалось, члени клубу тримали будинок і пишалися тим, що вони є обранцями того чи іншого клубу, закладу, який мав естрадні виміри своєї специфікації. Проте дуже важко було втримати ці герметичні заклади. Дуже швидко клуби розчиняли двері для всіх охочих, але сам цей світ заохочував, приваблював і ставав антисвітом у просторі того індустріалізму розваг, який набуває дедалі ширшого масового характеру ревію мюзик-холів і естрадних театрів.

#### *Література*

1. Зинькевич Е. Концерт и парк на крутояре/ Елена Зинькевич. – К.: Дух и литера, 2003. – 309 с.
2. Клитин С. История искусства эстрады / С. Клитин. – СПб. : Санкт-Петербургская государственная академия театрального искусства, 2008. – 448 с.
3. Ницше Ф. Воля к власти / Фридрих Ницше; пер. с нем. Я. Бермана, Г. А. Рачинского, К.А. Свасьяна, С.Л. Франка. – М. : Культ. Революция., 2003. – 880 с.
4. Тоффлер О. Третья волна / А. Тоффлер // Сучасна зарубіжна соціальна філософія. – Київ. : Либідь, 1996. – С. 275–335.

#### *References*

1. Zy`n`kevy`ch E. Koncert y` park na krutoyare/ Elena Zy`n`kevy`ch. – K.: Duh y` ly`tera, 2003. – 309 s.
2. Kly`ty`n S. Y`story`ya y`skusstva estrady / S. Kly`ty`n. – Spb. : Sankt-Peterburgskaya gosudarst-vennaya akademy`ya teatral`nogo y`skusstva, 2008. – 448 s.
3. Ny`czshe F. Volya k vlasty` / Fry`dry`h Ny`czshe; per. s nem. Ya. Bermana, G. A. Rachy`nskogo, K.A. Svas`yana, S.L. Franka. – M. : Kul`t. Revolyucy`ya., 2003. – 880 s.
4. Toffler O. Tretya hvu`lya / A. Toffler // Suchasna zarubizhna social`na filosofiya. – Ky`yiv. : Ly`bid`, 1996. – S. 275–335.